

ENCONTROS PERDIDOS: OBJECTOS SURREALISTAS DESTRUÍDOS¹

MARÍA JESÚS ÁVILA

Coordenadora do Centro de Artes Visuais,
Fundación Helga de Alvear, Cáceres (Espanha).

1. Introdução

Os surrealistas deixaram-nos um completo e complexo legado de produções artísticas que mostram a riqueza e o interesse das preocupações estéticas que os ocuparam. No entanto, não podemos deixar de considerá-lo incompleto se encarmos todas as obras que ficaram pelo caminho, destruídas pelos acasos da vida e da história, ou silenciadas, deliberadamente ou por ignorância, no fundo das gavetas dos seus proprietários. Mas há também que lembrar as obras que não viram a sua execução final e ficaram em projecto – palavra que hoje, após toda uma tradição conceptual, adquire novos sentidos artísticos. Em relação às primeiras, citem-se, como exemplos, as pinturas destruídas durante o incêndio havido no atelier de António Pedro, quando ocupado por António Dacosta, ou como 4 das 5 colagens que O'Neill expôs na *1ª Exposição Surrealista* e as fotomontagens que realizou para ilustrar *O corpo visível* de Mário Cesariny. Sempre penosas estas perdas, nalguns casos tornam-se especialmente dramáticas pois acarretaram o desaparecimento de conjuntos quase completos sobre determinados suportes, como é o caso do cinema e do objecto surrealista. Só alguns testemunhos, documentos fotográficos, referências em catálogos ou desenhos, permitem hoje conhecer alguns destes objectos e reconstruir o universo poético e simbólico que enforma a arte surrealista produzida em Portugal entre finais da década de quarenta e princípios de cinquenta. Completar, através do estudo do objecto, este panorama de acasos, encontros, deslocações e *assemblages* em que o desejo, a beleza convulsiva, o maravilhoso e o inconsciente se materializam é o objectivo deste texto.

As incursões na prática objectual foram frequentes para grande parte dos artistas, de Vespeira a Mário Henrique Leiria, passando por Cesariny, Lemos ou António Pedro, e nela se aventuraram também os escritores, como Fernando Alves dos Santos, Pedro Oom ou José-Augusto França. Mas foi sempre uma produção pontual nas trajetórias destes autores, à excepção de Cruzeiro Seixas. Como resultado, existem dezassete objectos documentados fotograficamente no exíguo registo que na altura

¹ Artigo realizado a partir da conferência com o mesmo título, apresentada em 2009 no Núcleo de Arte Contemporânea de Tomar, no contexto das comemorações dos sessenta anos da *1ª Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa*.

² Não incluo neste levantamento, por razões estéticas e cronológicas, os dois objectos realizados por António Pedro em 1935 e *Une cuisse* (1948) de Cruzeiro Seixas. Ficam também de fora os dois objectos projectados por Pedro e França para a 7ª *Exposição Surrealista* e o esboço de uma obra de Cesariny, por não saber com segurança se chegaram a ser executados. Ainda em catálogos de exposição são referidos três objectos de Leiria, não contabilizados por desconhecer se são coincidentes com os que estão documentados fotograficamente.

³ A dificuldade de os transportar, segundo referiram alguns dos artistas nas entrevistas realizadas no processo de documentação da exposição *Surrealismo em Portugal, 1936-1952* (Badajoz, Lisboa e Madrid, 2001-2002), é a principal razão para deixá-los atrás.

se fez das obras e das exposições colectivas realizadas entre 1949 e 1952². De todos eles, só se conservam dois. Os quinze restantes e as relações entre objecto e fotografia serão o assunto central deste texto.

Vários foram os motivos do desaparecimento e o principal reside na própria fragilidade das obras. Anos de carências económicas determinaram o uso frequente de materiais perecíveis que haviam de conduzir à sua posterior desagregação ou deterioração. O seu carácter tridimensional aumenta o risco de perda ao dificultar a sua conservação por parte dos próprios artistas³. Por vezes, a efemeridade com que foram concebidos contém, à nascença, a causa de destruição, sendo este o caso dos manequins ou dos *Teatros de Atelier*. Finalmente, a indiferença da crítica para com os mesmos em nada contribuiu para a sua conservação.

2. O objecto na estética surrealista

O papel do objecto na estética surrealista é fundamental ao favorecer, em palavras de Breton, *“a descoberta da maravilhosa vida simbólica dos objectos absolutamente comuns”*, constituindo *“um intermédio entre o sensível e o racional”* e abrindo a possibilidade de materializar as palavras e o sentimento (Breton 1992).

À diferença do *ready-made*, que não é estranho (no sentido freudiano do termo) nem se alimenta da obsolescência, não está investido de energia psíquica sexual nem, portanto, se expressa como fetiche, o objecto surrealista materializa as pulsões do artista (Foster 2008). Nele, a deslocação e a disrupção entre estética e utilidade permite ao espectador ampliar os limites do entendimento dos objectos do mundo e expandir os seus sentidos, estabelecendo cadeias de associações contaminantes de sentido.

O objecto constitui-se como metáfora, como complexo sistema de significações que surge quando a metáfora se estabelece. Os elementos integrantes mostram encobertamente o que significam e os significados não são produto mas efeito de uma relação de significantes. Dizia Breton em *A situação surrealista do objecto* (1935) que *“a sua inutilidade e a sua capacidade de evocação convertem-os em objectos poéticos, que permitem ao espectador conhecer a maravilhosa precipitação do desejo”*. A ambiguidade visual que possuem instala neles o enigma; um enigma que o nosso desejo é impelido a resolver na tentativa de ver para além daquilo que é visto. Assim, estabelece-se uma nova relação entre sujeito e objecto: o objecto adopta a função de emissor energético e espiritual, e o sujeito interpreta e amplia os sinais.

Mas estes objectos surrealistas têm sido lidos também de outro ponto de vista, apontado por Barthes (1973) e aprofundado por Foster (1993). Para Barthes, o objecto é o mediador entre o homem e o mundo. Etimologicamente *“objecto”* é *“uma coisa que está situada diante, à frente de nós”*, sendo também produto do fluxo industrial de produção e das transformações e manipulações das mãos e da mente do homem. Por isso ele é, em definitivo, *“a assinatura do nosso mundo”*. E os objec-

tos surrealistas são registos de todas as forças de produção que, na época surrealista, surgem como registo artístico perante a concepção capitalista do objecto.

Os objectos estão sob o domínio de quem os utiliza, existem para servir-nos, para que as suas funções substituam algumas das nossas como sujeitos e, na modernidade do séc. XX (nas sociedades europeias liberais), surge uma nova objetualidade, entendida como a relação de prazer que suscita no sujeito a posse de um objecto: através dos objectos é possível analisar as tentativas mediante as quais os sujeitos procuram satisfazer o desejo. Neste sentido, o objecto emerge como o campo de acção artística em que podem ser conciliados os aspectos políticos e psicanalíticos da teoria surrealista. O momento áureo dos objectos, em termos de exposição, ocorreu em 1936, na Galerie Charles Ratton, onde foram dispostos como se fossem mercadorias para suscitar essa ideia de desejo, aproximando a alta cultura e o consumo, e fazendo coincidir nos objectos fantasias colectivas e individuais.

3. Antecedentes em Portugal

Em Portugal, o introdutor da prática objectual foi António Pedro. Em 1935, já tinha objectualizado os seus poemas no conhecido *Aparelho metafísico de meditação*. Um poema dimensional que adquire carácter objectual. Nele o conceito abstracto é representado simbolicamente como forma geométrica, o círculo, com palavras inscritas que solicitam a acção directa do espectador para pôr em funcionamento as possibilidades combinatórias da linguagem, acentuando assim a potencialidade cognitiva da obra⁴. Outros interpretaram-no como um dispositivo destruidor da metafísica, um aparelho de meditação que abstrai tempo e espaço, desmonta o monolinguísmo do Outro e antecipa assim a condição acefálica da enciclopedia *Da Costa. Le memento universel* (1948)⁵. Semelhante acção de combinação linguística é desenvolvida no objecto *Poema das quatro faces* (1935). No entanto, a sonoridade e capacidade evocativa do poema possuem outras implicações poéticas e, sobretudo, os elementos iconográficos utilizados antecipam formalmente as mãos-asas que, posteriormente, povoarão as pinturas surrealistas do artista.

Mas estes primeiros objectos não podem ser enquadrados numa poética surrealista, pois unidos a questões próprias do dimensionismo, não participam das teorias do acaso, do desejo ou do maravilhoso, sendo inclusive considerados pelo artista experiências falhadas, na sua dimensão poética e sensível, pelo excesso de potencialidades cognitivas. Também não tem orientação surrealista o primeiro objecto realizado por um dos artistas portugueses que com mais consistência se afirmou neste género artístico: *Une cuisse* (1948), de Cruzeiro Seixas. Constituído por um cartão recortado com forma de coxa de frango, com o seu nome inscrito, espetada por um garfo, apoiava-se numa base de madeira com a legenda em papel colado “*Uma coxa para matar a fome dos neo-realistas*”. Destruída na sua configuração original, conserva-se uma versão posterior em que a coxa de frango – provavelmente a original, mas repintada – é devolvida a uma

⁴ Lapa, P. (1990). A Linha a Palavra O Espaço. António Pedro Desenhos. Lisboa: IPM/Museu do Chiado, 13-14; Ávila, M. J. (2007). Arte Moderna en Portugal en la colección del Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado. Salamanca: Caja Duero, 43, 140.

⁵ Antelo, R. (2004). António Pedro e a condição acefálica. Revista Semeiar, nº 9. Rio de Janeiro, 161-194.

⁶ Sirva de exemplo o caso de R. Krauss, acusada de manter um ponto de vista masculino e de encarnar misógenas estruturas patriarcais.

configuração bidimensional, apresentando-se colada sobre uma cartolina verde. Em ambas as versões é curioso observar como, utilizando na perfeição todos os preceitos surrealistas do encontro de objectos, o objecto reduz-se a uma ferramenta ilustradora da crítica ao Neo-realismo, sem nenhum indício da inquietação própria do Surrealismo.

4. Portugal, 1948-1952

Seguindo a dinâmica internacional das décadas de 20 e 30, em Portugal a prática objectual conheceu entre 1948-1952 uma efémera, mas produtiva, explosão. Para nos podermos orientar na grande diversidade de abordagens utilizarei algumas das tipologias que Breton instituiu quando – devido a essa universalização – se produziu o que ele definiu como “*crise do objecto*”.

a. O acaso objectivo

Uma das vias principais para aceder ao maravilhoso é a operação de *dépaysement*, entendida como o desenraizamento de objectos e figuras familiares e a sua inserção num contexto novo que não lhes é próprio, que choca e surpreende. O objectivo desta reunião arbitrária é, para além de desestabilizar o princípio da identidade e questionar o conceito de autor, provocar a estranheza e revelar, por meio dela, relações inconscientes que de outro modo não se manifestariam. Significados que têm interpretação individual e, ao mesmo tempo, colectiva.

No conjunto regido por estes princípios situam-se os manequins. Começo por eles, pois ocupam quase uma sub-categoria própria e constituem a primeira apresentação pública do objecto em Portugal em 1949, na *1ª Exposição Surrealista*.

O manequim como expressão do maravilhoso

O manequim constitui uma das melhores expressões do maravilhoso, segundo a própria definição de Breton no *Primeiro Manifesto Surrealista* (1924): “*o maravilhoso participa obscuramente de certa classe de revelação geral de que tão só percebemos os pormenores; estes são as ruínas românticas, o manequim moderno, ou qualquer outro símbolo susceptível de comover a sensibilidade humana durante certo tempo*” (Breton, 1992). As relações que os surrealistas mantiveram com as mulheres foram complexas e contraditórias. Deslumbrados e atraídos por elas como objectos de desejo ou figuras de fertilidade e vida, também as olharam como personagens de carga negativa e terrífica ou como objecto do sadismo mais extremo. Prova disso é que a interpretação das formas de representação da mulher foi um ponto de discórdia entre os estudiosos do Surrealismo⁶.

Se, como dizia o Breton “*O encontro inesperado tende sempre, explicitamente ou não, a tomar a forma de uma mulher...*” (1973, 139), a união dos domínios do psi-

cológico e do físico tende a dar-se preferencialmente no corpo feminino. O corpo da mulher é, por excelência, o campo de acção onde a beleza e o desejo se materializam, mas já não é a imagem sublimada do belo, como acontecera na arte tradicional, mas o sítio dessublimado do sublime, o teatro da luta entre Eros e Tánatos (Foster 2008, 106).

Dentro deste universo, o manequim veio abrir novas possibilidades para a sua representação oferecendo um novo campo de acção onde era possível proceder às operações de desmembramento, fragmentação, erotização, profanação ou exaltação necessárias para que todos os domínios relativos ao prazer e à morte pudessem adquirir uma realidade objectiva. Já o disse Dalí no artigo “As novas cores do *sex-appeal* espectral”, publicado em 1934 na revista *Minotaure*: “A mulher espectral será a mulher *desmontável*”, o novo atractivo sexual das mulheres virá da sua possível dissociação, a mulher tornar-se-á espectral pela desarticulação do seu corpo (San Martín 2004, 40). O manequim não é modelado pelo artista nem é uma escultura no sentido tradicional. É representação pré-existente do corpo humano, feminino, que vive independentemente do uso que os surrealistas lhe dão. É uma representação da representação de um corpo, uma projecção da figura usada pelos surrealistas para tematizar relações entre representação, mediação e percepção.

O manequim era pensado como se fosse dotado de vida, é uma representação da mulher que permite ao artista aproximar-se do Criador, uma figura que pode ser trazida para a vida através do amor/projecção; mas também pode ser uma fuga da “mulher real” concebida como o Outro; ou então, como o amor pelo mesmo (de si mesmo). Não surpreende que Freud utilizasse a relação de Nathaniel com a boneca Olympia, na história *Der Sandmann (O Homem de Areia)*, de E.T.A. Hoffmann, para a sua teoria do estranho (*unheimlich*)⁷.

Para Freud, o estranho implicava o retorno de algum fenómeno familiar (uma imagem ou objecto, uma pessoa ou evento) tornado estranho através da repressão. Esse retorno do reprimido gera ansiedade no sujeito, tornando ambíguo o fenómeno, e essa ambiguidade ansiosa é responsável pelos principais efeitos do estranho: falta de distinção entre o real e o imaginado – o princípio mais básico do Surrealismo, segundo a definição que Breton recolhe nos dois manifestos –; confusão entre o animado e inanimado, entre o humano e inumano – do qual os manequins, tal como as bonecas, as figuras de cera e os autómatos, são claros exemplos –; e a usurpação do referente pelo signo ou da realidade física pela psíquica. Hal Foster (2008, 62) apoiará e aprofundará esta leitura considerando que os manequins constituem na sua união de real/imaginado e animado/inanimado um dos melhores exemplos do *uncanny*.

No manequim predomina a sugestão geral de submissão aos desejos masculinos. O papel da mulher é passivo e aparece sempre como resposta a um criador masculino, uma mulher domesticada, aquiescente e silenciosa, dócil, feita à imagem do desejo do homem. A aproximação surrealista do corpo feminino como simples objecto para manipular à vontade, para cumprir ou fazer surgir as obsessões do artista, atinge o grau máximo no fascínio pelo manequim. Sempre, uma pulsão violenta e de morte

⁷ Hoffmann, E. T. A. (1993). O homem da areia. Contos fantásticos. Rio de Janeiro: Imago.

subjaz à conversão do corpo em objecto. E, neles, é tão forte o desejo de dominar estas figuras como o temor de cair na sua servidão.

Para Foster, esta objectualização através de manequins arrancados das montras, figuras intermutáveis com as suas mudas irmãs comerciais, gera uma associação entre desejo e consumo, uma imagem de reificação capitalista. O autor encontra assim nos manequins objectivos críticos sociais e políticos (Foster 2008, 217-28, Astorga 2009). Para tal, explica como nos manequins não existem corpos físicos mas ausências que são resolvidas em presenças simuladas para reflectir medos ocultos, o medo a desvanecer-se dentro de uma espécie de imagem colectiva. Os manequins são imagens que reflectem os nossos próprios medos. Segundo alguns, são mesmo imagem da geração surgida após da 1ª Guerra Mundial e que T. S. Eliot descreveu em 1925 no seu poema *The Hollow Men*: “*Contornos sem forma, sombras sem cor / Força paralizada, gesto sem movimento*”.

Deixando de lado o uso que do manequim fez Dadá, numerosos são os antecedentes do uso do manequim, partindo das pinturas de De Chirico, a boneca-manequim de Bellmer, as fotografias de pessoas que pelos seus actos repetitivos podem ser considerados autómatos, publicadas no *Minotauro Magazine*, ou o interesse de Man Ray pela comparação fotográfica de máscaras, bonecos e figuras humanas. O manequim como tal será usado nas figuras-manequins reproduzidas com o nome de *fétiches*, no *Varietés* (1929), nas montras desenhadas por Marcel Vertes ou por Dalí para a Bonwit Teller's, em Nova York (1936), ou nas fotografias de Wols dos manequins do Pavilhão da Elegância na *Exposição Universal de Paris* (1937). Mas o grande trunfo do manequim surrealista tem lugar na *Exposição Internacional do Surrealismo*, Paris, em 1938.

Esta exposição, organizada por Breton, Elouard e Duchamp, marca uma mudança ao abandonar a instalação convencional, expandir a natureza do objecto surrealista ao espaço de exposição e reclamar um papel activo para o espectador.

Na exposição, o luxuoso interior do séc. XVII é transformado num obscuro subterrâneo que anula toda a possibilidade de uma arte erudita. À entrada encontrava-se *Taxi chuvoso* de Dalí, recoberto de trepadeiras e encharcado pela chuva, em cujo interior se encontravam dois manequins: um masculino com um esqueleto de tubarão e olhos escuros e um feminino, coberto de caracóis vivos. A seguir, antes de entrar na exposição, era preciso atravessar a Rua dos Manequins, onde um total de 16 manequins, todos alugados num centro comercial de Paris, se alinhavam junto de placas com nomes de ruas e outras obras de arte, como as fotos de Bellmer. Pela sua disposição como mercadoria, era inevitável a evocação da prostituição. Cada manequim foi realizado por um artista: Masson, Duchamp, Domínguez, Ernst, Miró, Man Ray, Maurice Henry, Arp, Dalí, Seligmann, Paalen, M. Jean ou Mosse. Todos como pigmalhões pessoais a que os artistas tentaram dar vida. Tudo estava às escuras, sendo necessário percorrer a exposição com lanternas que o próprio Man Ray entregava à entrada. Este facto colocava o espectador numa posição semi-lasciva e voyeurista. Finalmente, acedia-se ao espaço principal: o chão estava coberto de folhas secas, musgo e terra, no centro havia um tanque rodeado de fetos e, nos cantos, uma cama

de casal com lençóis de seda. No tecto, estavam pendurados 1000 sacos de carvão, vazios, mas muito sujos, e no chão um aquecedor-lareira. À volta ressoavam risos histéricos e, no dia da inauguração, Dalí contratou uma dançarina que interpretou uma simulação da histeria, com o título “O acto não consumado”⁸.

Em Portugal, o manequim aparece pela primeira vez em 1949, na 1ª *Exposição Surrealista* (FIG. 1). Os artistas, sem autoria concreta, apropriam-se de um manequim existente no atelier da Rua Nova da Trindade. Tratava-se de um grosseiro corpo de mulher, acéfala, que parece feito de esponja cosida nas articulações, de maneira a permitir diferentes posturas. Este manequim, um modelo que participa da obsolescência tão cara aos surrealistas, movimentava-se pelo espaço de exposição, partilhando com os artistas e os visitantes as suas experiências, num convívio inocente e de camaradagem, tal como as fotografias registam. Não apresenta nenhuma intervenção artística, para além do próprio acto de deslocação e desfuncionalização, nem as implicações eróticas que habitualmente o acompanham. Mas não deixa de ser uma figura passiva que se submete aos desejos dos artistas, actua como eles determinam, e, neste sentido, manifesta essa dimensão domesticada que define a mulher-manequim.

Em 1952, na Casa Jalco, Azevedo, Lemos e Vespeira realizaram uma importante exposição, onde, por entre pinturas, fotografias e ocultações, habitavam quatro manequins que foram encontrados na própria loja. Neles, nada havia desses esbeltos e elegantes manequins de Paris, cinturas de vespa, seios turgentes e olhos que devolvem o olhar. Aquí os manequins correspondem a um modelo mais antiquado,

⁸ Para consultar aspectos relacionados com as montagens de exposições e dispositivos públicos surrealistas, ver Kachur, L. (2001). *Displaying the Marvellous*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.



FIG. 1 - 1ª *Exposição Surrealista*, Lisboa, 1949. © Cortesia IMC/MNAC-Museu do Chiado, Espólio José-Augusto França.



FIG. 2 - Fernando de Azevedo, *Manequim*, 1949. © Fotografia de Fernando Lemos.

⁹ Edição de luxo do catálogo da exposição «Le surréalisme en 1947».

material *demodé* de que os artistas se apropriam e sobre os quais podem intervir com total liberdade, explorando o potencial perturbador destes fantasmas articulados da figura humana, agora acéfalos e todos – menos um – femininos. Feminilidade que é sexualizada ainda mais, convertendo-a no elemento central da visualização.

Alguns aspectos da sua configuração devem ser olhados no contexto de conveniência, oportunidade e economia de tempo e dinheiro. Actuando sobre manequins que unicamente tinham torso (sem cabeça, nem pernas), os artistas optaram por ocultar a metade inferior sob um tecido adamascado – excepto no caso de Lemos, que coloca o manequim sobre um plinto – e ocupar a zona da cabeça com este mesmo tecido, como se a cabeça permanecesse oculta – excepto no caso de Azevedo. Se os manequins de Paris foram transformados fundamentalmente por adição, sem alterar as suas características – até porque deviam ser restituídos aos armazéns onde foram alugados – aqui, mercê do seu carácter excedentário, puderam ser radicalmente transformados por acções de *assemblage* mas também por actos de extrema violência, que indiciam que algo de terrível ocorreu, transformando-os em cenários de sexo e sacrifício onde sexualidade e morte estão ligados. Neles parece tomar forma a afirmação de Hal Foster: a destruição psíquica (a identidade convulsiva) do sujeito masculino pode depender da destruição física (a beleza convulsiva) da imagem feminina, o êxtase de um pode depender da dispersão do outro.

Com a parte inferior tapada com tecido adamascado que esconde a ausência de sexo, o manequim acéfalo de Fernando Azevedo é assumido como tal: a representação de uma figura humana sem cabeça, cujo lugar é ocupado por uma espiral em fita de aço, provavelmente procedente de um uso industrial (similar à que usara Óscar Domínguez na exposição de Paris), podendo o resultado ser considerado uma expressão do informe surrealista, da anulação de categorias (FIG. 2).

O manequim é objecto de uma agressão brutal, rasgada, ferida perto do ombro e no umbigo, lugares onde Azevedo espeta arpões e vidros. Mas, ao mesmo tempo, mostra-se como uma ameaça, pois as pontas afiadas dos arpões revelam-se um perigo para quem se aproximar muito dele. No centro do peito é-lhe brutalmente aberto um pequeno rectângulo, como se fosse um nicho onde aflora uma doce cabeça de boneca que espreita. O rosto feminino é rodeado de uma madeixa de lã ou corda, como se fosse cabelo, moldura de um cenário ou fio de pesca com que ela aguarda, ameaçadora, que alguém seja atraído pelo seu isco, ou, talvez, seja uma medusa, cuja simbologia se associa à cegueira e esta pela sua vez ao trauma da castração?

Fernando Lemos recobriu com tecido uma cabeça inexistente, criando assim um manequim espectral que foi objecto de igual violência e sensualidade, mas, neste caso, muito mais erotizada (FIG. 3). Lemos arrancou-lhe uma tira de “pele” de alto a baixo, deixando à mostra o seu interior. Com as mãos impregnadas de pintura apalpou rudemente todo o corpo do manequim: os seios, as ancas..., nada escapou às marcas brutais. Assim configurado, oferece-se ao espectador, como Duchamp fizera ao livro-objecto *Prière de toucher* (*É favor tocar*), 1947⁹. O mais perturbador, é que o nosso desejo é despertado para continuar a acção sádica.



FIG. 3 - Fernando Lemos, *Manequim*, 1949.
© Fotografia de Fernando Lemos.

A capacidade de acordar experiências anteriores, memórias de infância que movem todo o desejo, é muitas vezes despoletada na obra de Vespeira através de objectos como as redes-gaiola ou os búzios, a luz e a noite. Estes elementos servem para referir e reiterar as suas fantasias pessoais, que geralmente se concretizam nesse desejo insistente, criador e destruidor, que afirma a fertilidade do corpo materno, pensa o mistério da origem e expressa o medo da incompletude.

Do conjunto destas obras, a mais conhecida é o manequim de Marcelino Vespeira *O menino imperativo*, mas o artista realizou outro: *“Eu fiz outro manequim todo com espirais, espirais nos seios, no ventre, tinha uns tecidos magníficos, parecia uma espanhola, mas foi desmanchado. Eu gostava muito de construir objectos, sempre tive um fascínio pelos objectos encontrados que eu associava uns aos outros e às vezes davam coisas espantosas,...”*¹⁰.

Neste manequim, em que mais uma vez a inexistência do rosto é transformada em ocultação, Vespeira sublinha as suas capacidades eróticas, pintando-lhe arabescos em espirais nos seios e no ventre e pendurando-lhe búzios. Ambos os motivos possuem uma longa tradição simbólica e remetem para a espiral como representação do feminino (FIG. 4).

Mas esta “espanhola” – figura que, no imaginário do Vespeira e de outros portugueses dessa e anteriores gerações era uma forte presença – não era só festiva e apeladora de prazeres sexuais inócuos: um pau parecia sair do seu peito e atravessá-la no

¹⁰ Todas as citações de Vespeira procedem de Cruz, M. M. A. (1999). *Corpo-desejo-corpo* na obra do pintor surrealista Vespeira. Dissertação de Mestrado [texto policopiado]. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada.



FIG. 5 – Marcelino Vespeira, *O menino imperativo*, 1952. © Fotografia Fernando Lemos, *O menino imperativo*, 1952.

FIG. 4 – Marcelino Vespeira, *Manequim*, 1952. © Fotografia Fernando Lemos, *Visita estranha*, 1952.



FIG. 6 - Mário Henrique Leiria, *Poema-objecto*, 1949.

ventre, no centro da espiral, voltando a ressurgir para, definitivamente, se ocultar no sexo. Trata-se de uma clara metáfora da fecundação e da dor inerente ao prazer que Vespeira anos antes ilustrara em *Carne vegetal*: “Há um movimento em espiral, movimento da água, e é como se a ponta do chifre penetrasse na água e provocasse o movimento. O perfil é inter é dentro da pele... talvez seja o perfil dela ... Perfil Mater. A ponta é o sêmen que começa a fecundar, começa a espiralar-se. Carne Vegetal é ao mesmo tempo carne-semente-fruto”.

Esta metáfora do acto de fecundação foi evocada por Vespeira numa memória da infância de elevado conteúdo simbólico: “O meu pai era anfíbio, vivia da terra e do mar. Pescava à mão, punha a mão dentro da água e apanhava peixes sem ver, isto tem a ver com o corpo que se apalpa à noite e não se vê”. A cena é continuamente repetida nos fundos escuros dos seus quadros, onde as gaiolas-armadilhas encerram figuras femininas ou as parcialidades corporais que as substituem, numa clara alegoria do acto sexual, da cena primitiva da infância, ao luar.

O menino imperativo é o único dos quatro manequins presentes na exposição que se conserva e também o único que não representa uma mulher. É uma figura infantil e, pelas suas botas e compleição, é uma criança de género masculino. No entanto, a sua identidade é mais complexa pois reúne em si, através de fetiches, a representação simbólica das outras personagens que participam na cena primordial: a mãe e o pai. Para além do carácter antiquado, que já comentámos, é também uma figura acéfala. O lugar da cabeça é ocupado por um búzio, um símbolo da corrente feminina que atravessa e conforma o universo, princípio de Vida. O búzio evoca as águas e a espiral interna que o conforma remete para o órgão sexual feminino pela sua profundidade interior. A disposição do búzio permite que, olhado de frente, o seu per-



FIG. 7 - *Exposição d'Os Surrealistas*, Lisboa, 1949. No primeiro plano podem apreciar-se *A gaiola* (sem autor), *A mala*, de Fernando Alves dos Santos, e *O guarda-chuva*, de Cruzeiro Seixas.

fil desenhe um seio (situação mais evidente quando a cera não cobria inteiramente o búbio) (FIG. 5). Com o búbio, o feminino entra na imagem e, já que dele escorregava a cera pelo corpo do manequim, o feminino transformava-se na origem dessa dor, dessa agressão: da mãe para o filho? Mas, sobre os ombros, duas velas revelam-se como o verdadeiro agente provocador. O fogo está associado ao masculino e ao Sol, princípio masculino de paternidade e autoridade com capacidade de engendrar, e a verticalidade do manequim acentua a natureza fálica da sua presença. Portanto, o menino torna-se também masculino, ou mais exactamente, um masculino que na consumação do prazer agride o feminino. Actualmente, o menino dispõe-se no alto de uma escadaria coberta com alcatifa vermelha, figura de um altar iluminado por velas. Um lugar sacro profanado pelo próprio culto, destruído por ele. A luz e a noite possuem uma presença constante na obra plástica de Vespeira, quer nas pinturas, quer nos seus relatos sobre elas. A luz, presente no manequim, converte-se, nos relatos do artista, em desfecho de fantásticas histórias, consequência ou agente despoletador que resolve os episódios dos seus sonhos e memórias, como aquela sobre *“Uma menina que nasceu com um quarto lunar na cabeça e felicíssima viveu, [...] um dia violou os aposentos do seu pai e viu uma máquina medonha e nela tocou [...] chegou o dia em que Seu pai morreria [...] E os seus olhos brilharam tanto que reproduziram a sua imagem e viu que a lua desaparecera. Foi a sua última visão [...] Ficou cega! E na escuridão a procurou...Procurou-a até morrer!”* (Vespeira, 1949). Ou aquele sobre a Simumis: *“Ainda hoje danço em sonhos com a Simumis, há dias sonhei que andava a dançar com ela, puxei-lhe o carapuço e a luz saltou e o sonho acabou inundado de cegueira de luz . É como o meu poema... amar a onda branca de cegar e cegamente saber continuar...”*.

Também para Mário Henrique Leiria o manequim foi um elemento recorrente, quer dos seus poemas *“... Eu sei que há / um lugar por descobrir / um lugar / tenebroso e cantante / como / uma ponte / de velhos manequins...”*, quer dos objectos, onde habitualmente são integrados como parcialidade. Assim aparecem em *Objecto* e no desaparecido *Poema-objecto*, ambos de 1949.

Poema-objecto era conformado pelo encontro de três elementos: uma ferramenta agrícola ou industrial aberta, de cujo interior emerge o braço de um manequim e um olho de vidro (FIG. 6). O primeiro é um objecto utilitário que se encontra aqui desfuncionalizado, mas que mantém a memória da sua acção, triturar, e também a força que lhe transmite o material com que está elaborado, o ferro. Domina, portanto, a sugestão que esse braço corre o risco de ser destroçado, despedaçado, engolido pela ferramenta. E, se considerarmos que essa parcialidade ocupa o lugar do todo, terá o resto do corpo sofrido a anunciada ameaça? Emerge a sugestão de carne desfeita, de corpo violentado, ferido, mutilado. Na palma da mão, um olho de vidro – símbolo da sabedoria mediúnica que, nas fantasias de Breton, se atribui às mulheres e que guarda uma estreita relação com as bonecas da infância – interpela-nos directamente, devolve-nos o olhar e, deste modo, não só o objecto é visto pelo espectador, como este é visto pelo objecto, jogo habitual no Surrealismo.

¹¹ Cesariny, M. (1966). A intervenção surrealista. Lisboa: Ed. Ulisseia, 46-47 [reed. em 1997, Lisboa: Assírio & Alvim].

Objectos encontrados

No âmbito do acaso objectivo, a par dos manequins, encontramos objectos que se baseiam na apropriação, desfuncionalização e deslocação, no mais puro estilo dos relatos de Breton no Mercado das Pulgas. Na *Exposição d'Os Surrealistas*, 1949, foram apresentados a maior parte dos que se produziram em Portugal (FIG. 7). Cruzeiro Seixas apropriou-se dum objecto do quotidiano mais banal, um guarda-chuva. Despojado da sua funcionalidade, ao ser-lhe retirado o tecido que protege da água, é privado também da capa de inocuidade que o revestia e, deslocado para o espaço de exposição, é investido de um novo sentido ao ser pendurado do tecto como uma ave fantástica, poderosa; uma ave fénix que renasce da sua deterioração. Deste modo, transforma-se num novo e poético ser, triunfal e ameaçador a um tempo.

Na mesma exposição encontrava-se *A Gaiola*, cuja autoria não foi possível determinar. Pendurada do tecto exhibia no seu interior o mais absoluto vazio. As suas referências são claras e têm longa linhagem no imaginário surrealista, como haverá ocasião de salientar. No contexto da exposição, jogava um produtivo, e provavelmente involuntário, diálogo com o guarda-chuva de Cruzeiro Seixas, esse pássaro impossível fugido de uma gaiola também ela desfuncionalizada.

A Mala, da autoria de Fernando Alves dos Santos, provém igualmente deste universo de encontros fortuitos. Segundo alguns testemunhos não tinha intervenção alguma, segundo outros estava recoberta por uma camada de tinta cinzenta.

A esta tipologia pertenceriam também os dois objectos pensados para integrar a 7.^a *Exposição Surrealista*, 1949, mas que ficaram em projecto: *Luta de classes*, de António Pedro: dois sapatos de homem e de mulher defrontados, unidos pela sola, e *Aparelho telefónico* ou *Homenagem a Lamarck*, de José-Augusto França, reutilizando um telefone antigo.

b. Objectos manufacturados

Esta categoria apresenta-se em Portugal com nome próprio: Cruzeiro Seixas que realizou, c. 1947-1949, um conjunto de objectos que conservam uma forte componente artesanal.

Antes de os comentar, gostaria de fazer uma referência à datação dos mesmos. Estes objectos estão documentados por fotografias que aparecem assinadas e datadas de 1943, datas que Mário Cesariny parece confirmar na enumeração de acontecimentos e atitudes à volta do Café Hermínius publicada no livro *A intervenção surrealista*¹¹. No entanto, as assinaturas das fotografias, os troncos de pinheiro que servem de plinto e as próprias datas referidas pelo artista como início do seu interesse pela arte (1945), em geral, e pelo Surrealismo (1947), em particular, apontam para uma data posterior, que dificilmente pode recuar além de 1947.

Nesta série acontece exactamente o processo contrário ao que vimos em *Une cuisse*, onde as operações surrealistas serviam para ilustrar uma narrativa. Aqui, embora estejam manufacturados e tenham um carácter artesanal, os objectos estão imbuídos da inquietação e de registos do estranho (*uncanny*) próprios da poética surrealista. Formas com esqueleto de arame recobertas de cartão, como se fossem trabalhos de origami que lembram pássaros ou animais fantásticos, animados por penas de papel ou intervencionadas pictoricamente, na descrição de pormenores. Mas todos sem referente na realidade. A memória figurativa domina nesse pássaro ou naquela figura com a inscrição na base: *Odeio-te meu amor*, e remete para formas monstruosas e perturbantes. Uma, com a cabeça alçada e o bico aberto, parece engolir tudo, conectando assim a ideia de comida e canibalismo erótico proclamada por alguns surrealistas, em especial Dalí. Outra, uma figura-cabeça, junção de animal-mulher, reduz o humano ao animal numa das versões características do informe. (FIG. 8)

Mais perturbantes apresentam-se os dois objectos realizados com meias. Novamente sobre plinto e moldados com barbas de baleia, são desta vez recobertos com meias de mulher esticadas. Nelas, estão incrustadas cascas de ovos pintadas ou lâmpadas, sugerindo múltiplos olhos. Ambos partilham formalmente uma natureza de figura humana metamorfoseada em monstro, altamente inquietante.

No primeiro, a figura humana eleva-se gigante e inclina o seu rosto grotesco. Mas os limites não são claros. Este rosto apresenta-se como se fossem seios, duas formas triangulares destacadas nas quais se situam esses ovos/lâmpadas em que o olhar convoca, como na *História do olho* de Bataille, os seus substitutos metafóricos,

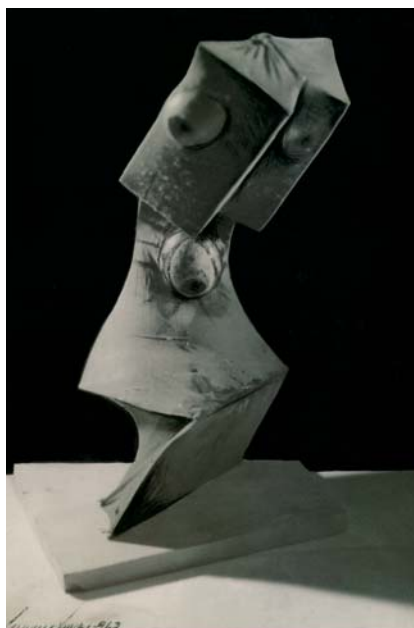


FIG. 8 - Cruzeiro Seixas, *Objecto*, c. 1948-1949.



FIG. 9 - Cruzeiro Seixas, *Objecto*, c. 1948-1949.

olhos-seios. Ao centro, outro ovo ocupa o lugar do sexo. O ovo, como princípio de vida, remete estas figuras para o feminino maternal. As meias que os revestem são um poderoso fetiche e cumprem a sua função: substituir o todo, a mulher, por uma parcialidade que a memória fixou no momento da cena primordial da castração. Reafirma-se assim a presença do olhar (ovo) que representa a ameaça da castração. Para além disto, as meias, como material de protecção, aludem à pele do corpo feminino que mantém o corpo unido, impedindo a sua desagregação fragmentária.

No segundo objecto (FIG. 9), a natureza feminina do monstro é reafirmada. A forma adquire uma natureza quase totémica (relação com o ritual e com o fetiche), com os braços abertos e, no lugar da cabeça, uma lâmpada, cuja presença se repete no que poderíamos denominar por braço. Estas duas formas brancas, lisas, ultrafinas trazem novamente os seios, entre os quais se situa um vazio de referência claramente sexual. Ainda este fetiche, perturbador, é completado por pontas que se dispõem à volta desse orifício, sugerindo pêlos púbicos ameaçadores, mas também pontas fâlicas, capazes de ferir, agressivas. Dor e sofrimento associados ao prazer, na mais pura estirpe do Bataille, que se repetem nessa espécie de braços. Oferece-se de braços abertos, mas é agressivo: um objecto em que convergem desejos em conflito. Como o objecto anterior, esta figura, associada ao feminino, é dolorosamente feita de meias; dolorosamente, porque elas estão esticadas, parecendo não só uma pele, mas uma prisão dessa feminilidade. Mas a sua configuração sugere também uma figura fâlica, totem da autoridade patriarcal. Assistimos então à indiferenciação de identidade sexual que é uma das formas típicas do informe surrealista.

c. Funcionamento simbólico ou real

Para além dos objectos manufacturados e dos resultantes de acasos, encontramos outros que sugerem a possibilidade de movimento ou que possuem uma capacidade real de activar-se mecânica ou manualmente, conhecidos como objectos de funcionamento simbólico ou real. Pouco adequados para funcionar mecanicamente, eles baseiam-se na objectivação de desejos, por substituição ou metaforicamente. A sua realização simbólica constitui um processo de perversão sexual, similar ao processo de elaboração poética, e não possuem preocupações formais (como acontecia com a *Boule souspendeu*, de Giacometti, 1931), só dependendo da imaginação amorosa de cada um. Em Portugal foram artistas do Grupo Os Surrealistas que experimentaram as suas possibilidades poéticas.

Musiques érotiques, de Pedro Oom (FIG. 10) dispõe-se sobre um tronco de pinheiro que parece ter papéis com inscrições à sua volta. A impossibilidade de conhecer o conteúdo destes textos impede uma aproximação completa ao objecto, mas podemos tentar aproximarmo-nos dos restantes elementos constituintes. Compreendia uma galena, mineral receptor que, em contacto com outros elementos, pode converter-se num rádio que supostamente traria música para o interior do objecto. O título consolida esta hipótese que também parece confirmada pelo cabo que sobe por trás



FIG. 10 - Pedro Oom, *Musiques érotiques*, 1949.

do objecto, possivelmente a antena da galena. Se fosse assim, estaríamos perante a primeira peça que tentou incorporar o som na arte portuguesa. Sobre a galena, uma mamadeira que inevitavelmente nos remete para Freud e para o campo da castração e do fetiche, através de uma das cenas primeiras: o amamentar como símbolo da união entre a criança e a mãe, no momento anterior à separação. Esta interpretação é reforçada pela presença de outro elemento: as madeixas de cabelo que funcionam como esse fetiche fixando a última coisa vista, antes da experiência traumática de perceber a castração da mulher. Ambos os símbolos, seios e cabelo, aparecem reunidos também em *A notícia violentada*, de Vespeira (1948). Acrescente-se que os cabelos referem-se ao corpo mas não à carne, pois retirada a sua associação à vida quando arrancados do lugar onde cresceram, eles permanecem como relíquia dessa presença, mas ao mesmo tempo, estão mortos, remetem para uma vida ausente. Se entendermos todos estes elementos como objectivação de uma metáfora, em que o artista substitui e compara as significações dos objectos reunidos, devemos supor que o desejo é aqui materializado por um mecanismo de substituição, próprio do fetiche, e pelo encadeamento das relações metonímicas entre eles: uso de uma parte pelo todo: cabelos e mamadeira/mulher; rádio-galena/em funcionamento contínuo, indicaria o carácter obsessivo, a perpetuação de uma situação que não se quer perder.

Segundo a documentação reunida, sabemos que Mário Henrique Leiria realizou *Torre dialéctico-cefálica de Gilles de Rais* e *Poema-objecto*. O primeiro (FIG. 11) centra-se num nome que partilha, juntamente com o Marquês de Sade os altares dos surrealistas. Nele confluem alguns comportamentos (violência, sexualidade, alquimia, ritual, magia, necrofilia, morte) que o convertem numa figura do excesso e do poder do inconsciente, do animal humano, como muito bem é analisado em *Le procès de Gilles de Rais*, de Georges Bataille¹². No título, portanto, estão já implícitas uma série de conotações para este objecto que poderíamos descrever como uma pequena maquete de cartão, com adição de elementos metálicos e fragmentos do quotidiano. Formas de memória arquitectónica, com diferentes acessos e escadas que parecem aludir ao castelo onde os violentos crimes foram perpetrados pelo outrora valente militar. Nessa ideia de difícil e progressivo percurso, transporta um sentido ritual e de segredo. A natureza arquitectónica permite uma relação com o objecto de Giacometti, *The Palace at 4 p. m.* (1932) e, como nele, o cenário substitui simbolicamente os actos violentos nele perpetrados. Infelizmente, a visão parcial que oferece esta única fotografia impede-nos de identificar a forma circular ou o elemento suspenso de uma corda central – que novamente confere um sentido dinâmico no objecto, mais enigmático do que prático. Afirma-se assim um carácter obsessivo e libidinal, impossibilitando uma interpretação do objecto.

Poema-objecto (FIG. 12) é composto por um crânio de tigre com lâmpadas no lugar dos olhos e outra no maxilar inferior, apoiado numa base com três pés (base essa possivelmente utilizada para colocar vasos de flores ou para o lume do lar) de onde aparece uma chave pendurada por uma corda. Mais uma vez os fantasmas eróticos do

¹² Bataille, G. (1979). *Le procès de Gilles de Rais*. Paris: Pauvert.

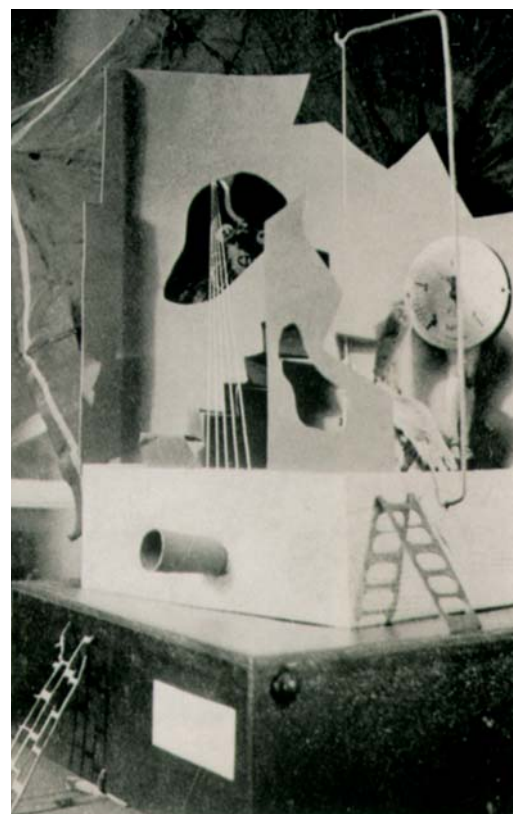


FIG. 11 - Mário Henrique Leiria, *Torre dialéctico-cefálica de Gilles de Rais*, 1949.

¹³ Sobre este assunto ver: Ries, M. (2002). André Masson: Surrealism, and his discontents. *Art Journal*. vol. 61, inverno. <http://users.erols.com/ries/article2002AM.htm>, consultado dia 1/07/2009.

¹⁴ Magritte, R. (ed. Blavier, André) (1979). *Écrits complets de René Magritte*, Paris: Flammarion; Paquet, M. (1994). *Magritte*. Madrid: Editorial Taschen, 26.

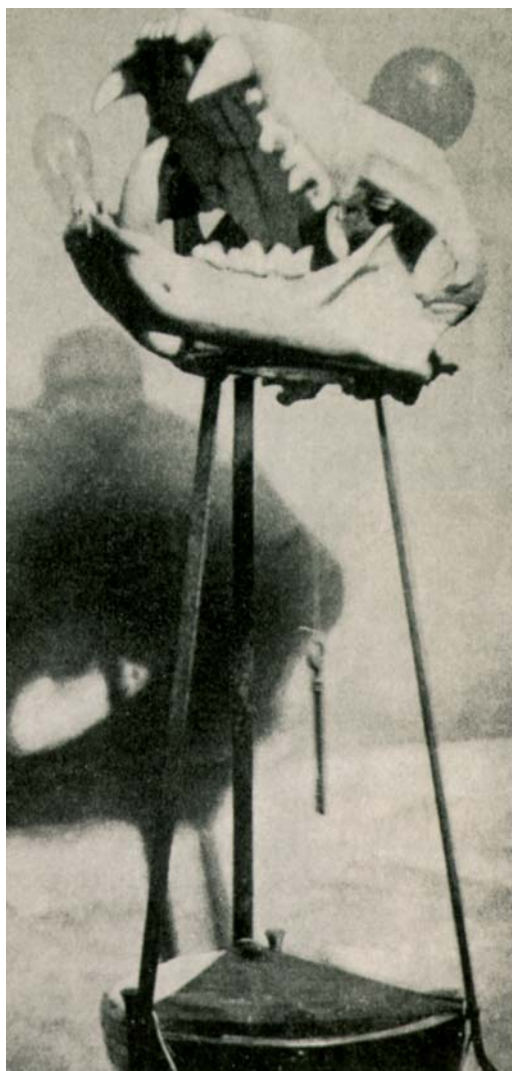


FIG. 12 - Mário Henrique Leiria, *Poema-objecto*, 1949.

espectador são activados pela junção das significações de que são portadores os diferentes objectos reunidos, ao tempo que a perturbação e o enigma se instalam. Deste modo, a sobrecodificação organiza este objecto cujo referente formal é inevitavelmente *Boule souspendeu* (1931), de Giacometti.

As formas masculino-femininas moldadas de Giacometti são substituídas por uma chave. Um claro símbolo de acesso, mas a quê? Talvez as lâmpadas ocupando o lugar da visão e da fala, da imagem e da palavra, ofereçam a chave: o acesso a um novo entendimento, a um olhar e poética novos, libertos de tradições e convenções. Este assunto foi muito grato aos surrealistas e contou com cenas simbólicas tão emblemáticas como a navalha que secciona o olho no filme de Buñuel, *Un chien andalou* (1929). No entanto, a agressividade que o objecto veicula remete para o mundo do inconsciente, para o retorno do reprimido, para a familiaridade tornada estranha pelo efeito da repressão, em suma, para o estranho (*uncanny*). As lâmpadas estão apagadas, o que poderia ser entendido como um símbolo de cegueira que, na tradição surrealista, alude ao medo da castração. Esta leitura é reforçada pelo crânio de boca aberta e dentada que, claramente, podemos identificar com a vagina dentada que era obsessiva para André Masson e é motivo central de obras como *Pygmalion* (1938) ou *Gradiva* (1939)¹³. Pelo seu lado, a gaiola é outro símbolo recorrente no Surrealismo. Começa com o episódio descrito por René Magritte que julgou ver, quando olhava uma gaiola, um ovo no lugar do pássaro¹⁴ e que traspôs na obra *Les affinités électives* (1933), mas tem o seu mais emblemático antecedente na obra *Boule souspendeu*, de Giacometti, assim como em desenhos deste autor ou na gaiola que Jean-Michel Frank realizou para a loja de Elsa Schiaparelli em 1937. O uso simbólico da gaiola teve continuidade entre os surrealistas até 1974, quando Max Ernst realizou a *Cama Gaiola*. Em Portugal a gaiola aparece profusamente no imaginário poético de Cruzeiro Seixas e de Vespereira, neste fundida e confundida com redes, como é possível observar em todas as gaiolas que, desde as saias de *Pescadores das Berlengas*, passam para as pinturas de 1949-1950.

Conhecimento, sexo, identidade sexual, regresso à existência intrauterina? Em qualquer caso, a chave não interage com nenhum objecto, nada depende ou se altera com o seu movimento ou imobilidade, parece estar aí colocada como possibilidade de acesso, decidida e furiosamente vigiada pelo símbolo feminino situado por cima.

Outro autor que se interessou pelos objectos com capacidade de movimento real ou sugerida foi Mário Cesariny. Dele conhecemos *Objecto de funcionamento real* e um desenho para um dispositivo *voyeurista*.

O primeiro apresenta possibilidades reais de movimento (FIG. 13). O espectador poderia fazer funcionar a peça ao manipular as manivelas de duas máquinas de picar carne. O movimento seria infinito e circular e faria vibrar a superfície basculante que suporta o conjunto. Uma imagem que não conseguimos identificar situa-se no centro, coberta por um emaranhado de linha preta por entre a qual espreitam uns negrinhos em barro, que não se vêem com clareza, e a efígie do Tom Mix, que segura uma corda real nas suas mãos. É curioso ver como as memórias da infância são trazidas por esta persona-

gem, um dos primeiros grandes *cowboys* do cinema, protagonista de centenas de *westerns* de série B do cinema mudo e sonoro, dono de um circo e muito popular por uma série radiofônica emitida entre os anos 30-40. Muitas crianças cresceram com ele, era o herói, defensor dos maus,... talvez o lado benévolo da figura paterna?

As máquinas de picar carne fazem o feminino participar no objecto, não morfologicamente mas alegoricamente: expressão de angústia e terror de ser aniquilado ou devorado pela mãe ou como expoente da violência implícita no prazer que os surrealistas consideram inseparável da morte, como alegoria da fusão sentida no climax sexual ou componente antropofágica, comum a outros artistas, como Dalí ou Matta, atormentado nos seus pesadelos por uma mulher faminta. O emaranhado da linha preta actua como fetiche e remete para uma vida ausente, prenúncio de morte. Será então este objecto um gigantesco e ameaçador sexo feminino que tudo devora? Ou será aquele lugar do qual não se deseja a separação?

A configuração de *Projecto de cabine* é a de uma cabine telefônica, com as mesmas dimensões que as reais e com um guichet à frente. Fechada na parte superior, no interior estaria recoberta por vidros e espelhos iluminados, em cujo centro se situaria um manequim feminino, de costas, segundo o projecto. Mas, no desenho, pare-

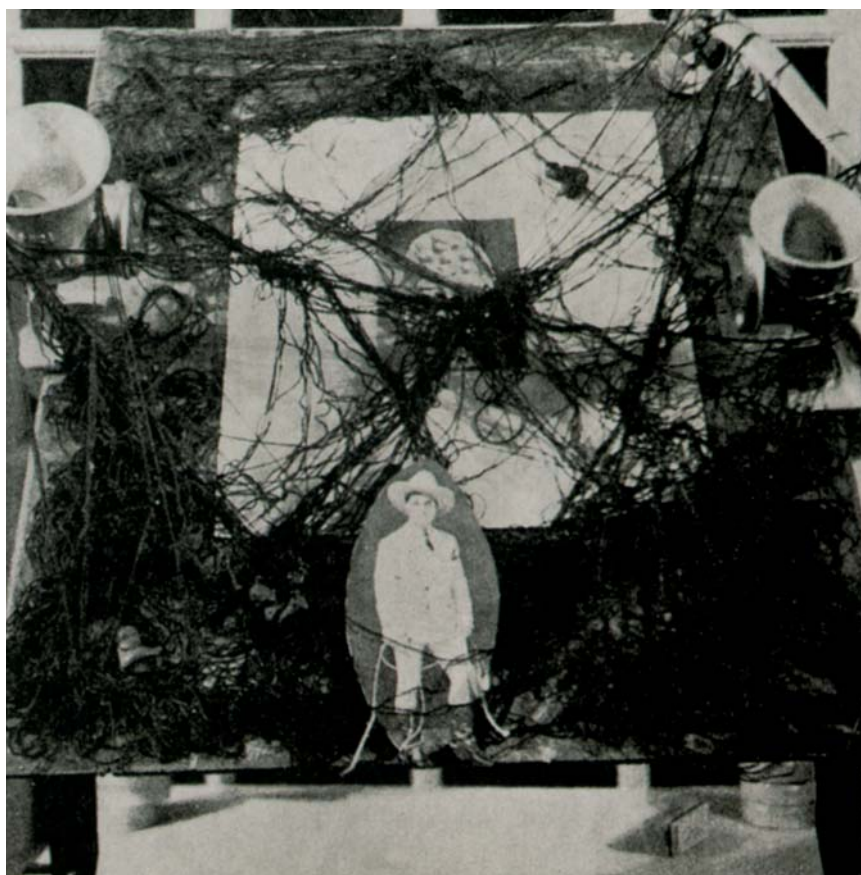


FIG. 13 – Mário Cesariny, *Objecto de funcionamento real*, 1949.

cem existir, nos espelhos, setas indicadoras de movimento, sugerindo a possibilidade de que o manequim girasse e se reflectisse ao passar por eles. Outros objectos apropriados do quotidiano (um tinteiro, um pente, bilhetes de cinema e um garfo espetado) estariam na cabine. No esboço, ainda podemos lêr: *Realidade Objectiva Mítica Delirante*. O estágio de esboço do desenho e a inexistência de outra documentação dificultam a compreensão das suas implicações poéticas.

d. Relação entre Fotografia e Objecto

As relações entre a fotografia e o objecto apresentam-se complexas e diversificadas e podem adoptar a forma de fotografia da obra de um autor por outro, de transformação pelo próprio autor através da intervenção pictórica no objecto fotografado ou de criação de uma nova obra a partir da colaboração entre dois autores.

A primeira modalidade arranca internacionalmente em 1924, quando é publicada em *La Revolution Surréaliste* uma fotografia de um objecto de Man Ray como obra autónoma, *L'enigme d'Isidore Ducasse* (1920), e a elas seguiram as numerosas fotografias deste mesmo autor. Este tipo de fotografias obedece à pulsão surrealista: o objecto criado por um artista serve de base para outro artista produzir novos sentidos aproveitando a capacidade da fotografia de imprimir vida aos objectos inanimados.

Assim devem ser entendidas algumas das fotografias de Fernando Lemos, como *Visita estranha I e II* ou *O menino imperativo*, 1952 (ver FIG. 4 e 5): são objectos surrealistas, embora despojados de sentido objectual. A fotografia nesta junção do animado/inanimado é um dos melhores expoentes do estranho. Além da carga poética pertencente a cada manequim, Lemos põe em funcionamento outras simbologias, associações, encontros, atmosferas, que sobrepõem diferentes camadas de fantasias individuais sobre uma mesma obra: aquelas que Azevedo, Vespeira ou ele próprio desataram no arranjo dos manequins e outras que ele, através da sobreposição ou da encenação despoletou. Acrescente-se que a mediação da lente deixa um testemunho de veracidade, por vezes assistido por um halo de teatralidade em que participam jogos de luzes e sombras, composição, encenação, sobreimpressões, que conferem vida a estes *doppelgangers*, a estes duplos trazidos para a vida.

Em *Visita estranha II*, os manequins passam de figuras maravilhosas, desmontáveis, duplos, a presenças fantasmáticas, espectrais, como diria Dalí. Estes duplos duplicam-se a si próprios por sobreposição ou reflexos, misturam-se com o que os rodeia ou desvanecem-se, conferindo à totalidade do espaço esse carácter fantasmal e imprimindo a estas imagens impossíveis uma natureza de sonho.

Em *O menino imperativo*, esse manequim que se apresenta desvalido, objecto de uma acção violenta, predominantemente feminino na sua passividade, criança aterrada perante a castração, transforma-se, na fotografia de Lemos, em sujeito da acção, em figura poderosa que emerge das sombras numa presença acentuadamente fálica, símbolo de autoridade patriarcal.

Uma segunda abordagem de relação entre fotografia e objecto encontra-se nas fotografias repintadas por Cruzeiro Seixas dos objectos realizados c. 1947-1949. Neles, a fotografia documental é transformada pela intervenção pictórica com a finalidade de atribuir novos sentidos ao objecto, centrados na sua transmutação em gigantesco monstro que domina sobre a paisagem. Para tal, o artista recobre tudo quanto se encontra por trás do objecto com uma camada de tinta negra que se converte assim num fundo neutro, em noite ameaçadora. Ao mesmo tempo, a base onde apoia o objecto é transformada numa paisagem. A sua largura é visivelmente recortada – chegando a seccionar a base rectangular do objecto e dando-lhe uma nova e irregular forma – de maneira a criar uma linha do horizonte muito baixa. Engrandece assim o objecto, que passa a ocupar a quase totalidade da paisagem e projecta sobre ela a sua feroz sombra. Num dos casos, inclusive, introduz duas minúsculas e frágeis figuras humanas (ver FIG. 8).

A segunda fase desta intervenção opera sobre o próprio objecto, sobre a sua configuração formal, pintando sombras que remarcam os ângulos das formas para os tornar mais ameaçadores. Até é possível que alguns pormenores destes objectos não sejam originários, mas pintados posteriormente sobre a fotografia. Como nas fotografias de Lemos, esta nova leitura transforma as fotografias em novos objectos surrealistas. Os Surrealistas entenderam também a fotografia como veículo do estranho (*uncanny*), como meio para trazer manequins e bonecas para a vida, mediante a reprodução técnica. São fotografias encenadas. Já não se trata de criar a partir de obras existentes, trata-se de confeccioná-las, encená-las para serem exactamente o alvo da objectiva, objectos efêmeros, que duram só o instante em que são alvo da objectiva fotográfica, momento a partir do qual só existem fotográfica e não objectualmente. Este é o caso da série de obras nascida da colaboração entre Lemos e Vespeira, e conhecida como *Teatros de atelier* (1950).

Esta série mantém uma clara filiação com as fotografias realizadas por Man Ray, em que idêntico manequim protagoniza diferentes cenas, sozinho, entre outros manequins e mesmo com rostos humanos, como em *Lydia et les manequins* (1932). Pensados para a sua existência fotográfica, nos *Teatros de Atelier* de Lemos e Vespeira existe uma encenação previamente preparada, com algum material que serve de fundo, de pano de cena, e outros objectos que, como os manequins, podem ser actor-sujeito destas acções ou então objecto. Entre eles, ovos, conchas, búzios, cuja capacidade simbólica analisámos anteriormente, que dão origem a imagens que, automaticamente, evocam e revelam cenas primordiais ou um conteúdo erótico, anulando as categorias de feminino-masculino ou fazendo-as coincidir como expressão do informe.

Fernando Lemos realizaria ainda um magnífico retrato, testemunho da contribuição de Vespeira para estes *Teatros de Atelier* e chave para a leitura destas obras, em particular, e do trabalho do Vespeira, em geral. Nele, o pintor por efeito de uma sobreposição, segura na mão simultaneamente o manequim feminino e um crânio: Eros e Tanatos, prazer e morte. •

Bibliografia

- ANTELO, R. (2004). António Pedro e a condição acefálica. *Revista Semear*, nº 9. Rio de Janeiro, 161-194
- ÁVILA, M. J. (2001). *Artes Plásticas. Surrealismo em Portugal. 1936-1952*. Lisboa/Badajoz: IPM-Museu do Chiado/Junta da Extremadura-MEAC.
- ÁVILA, M. J. (2007). *Arte Moderna en Portugal en la colección del Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado*. Salamanca: Caja Duero.
- ÁVILA, M.J.; LAPA, P. (1990). *António Pedro Desenhos*. Lisboa: IPM/Museu do Chiado.
- BATAILLE, G. (1979). *Le procès de Gilles de Rais*. Paris: Pauvert
- BRETON, A. (1992). *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Ed. Labor.
- BRETON, A. (1973). *Entretiens*. Paris: Gallimard.
- ASTORGA, C. (2009). Signo y objeto surrealista. Una revisión sobre la estructura del signo y sus significantes en provecho del objeto como instrumento de representación. <http://carlosastorga.blogspot.com/2009/04/sigo-y-objeto-surrealista-una-revision.html> consultado dia 30/06/2009
- BARTHES, R. (1973). *Elementos de semiología*. Madrid: Ed. A. Corazón
- CESARINY, M. (1966). *A intervenção surrealista*. Lisboa: Ed. Ulisseia [reed. em 1997, Lisboa: Assírio & Alvim].
- CIRLOT, J.-E. (1986). *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- CRUZ, M. M. A. (1999). *Corpo-desejo-corpo na obra do pintor surrealista Vespeira*. Dissertação de Mestrado [texto policopiado]. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada
- FOSTER, H. (1993). *Compulsive Beauty*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press (trad. Belleza compulsiva. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008)
- HOFFMANN, E. T. A. (1993). *O homem da areia. Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago.
- KACHUR, L. (2001). *Displaying the Marvelous*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- KACHUR, L. (2001). *Surrealism and the Cyborg: Mannequins and Body Doubles*. <http://artlab23.net/issue1vol1/LewisKachur.hym1> consultado dia 30/06/2009.
- KRAUSS, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid: Ed. Akal.
- MAGRITTE, R. (ed. BLAVIER, André) (1979). *Écrits complets de René Magritte*, Paris: Flammarion;
- PAQUET, M.(1994). *Magritte*. España. Editorial Taschen,
- RIES, M. (2002). André Masson: Surrealism, and his discontents. *Art Journal*. vol. 61, inverno. <http://users.erols.com/ries/article2002AM.htm>, consultado dia 1/07/2009.
- SAN MARTÍN, F. J. (2004). *La mujer desmontable. Dalí-Duchamp: una fraternidad oculta*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- SCHADE, S. (s.d.). The Media/Games of the Doll [1] – From Model to Cyborg. *Contemporary Artist Interest in Surrealism*. http://medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/doll_bodies/ consultado dia 30/06/2009.